

Horacio Salas

## El tango como reflejo de la realidad social

Como ha dicho Leopoldo Marechal, “el tango es una posibilidad infinita”, y el cúmulo bibliográfico aparecido en los últimos años (más allá de una denodada tendencia a la reiteración y frecuentemente al plagio) parece darle la razón al autor de *Adán Buenos Ayres*. Y en el marco de ese amplio abanico de posibles abordajes que permite la historia ya largamente centenaria de la música de Buenos Aires, la de analizar al tango como un espejo de la realidad sociopolítica argentina muestra singulares coincidencias entre las alternativas del país y los altibajos de la evolución tanguística.

Del mismo modo en que la Argentina como país surge de una mezcla de colectividades que otorgaron sus características distintivas a esa región del planeta, también el tango surgió de una fusión de ritmos. Así como junto a los viejos criollos aparecieron las oleadas de inmigrantes italianos, españoles, árabes, judíos, alemanes y franceses, así el tango surge de la mixtura de ritmos: el candombe negro, la habanera, la milonga pampeana, y en menor medida el tanguillo andaluz; el bandoneón creado por Heinrich Band en Hamburgo hacia 1835 le dio su cadencia, y el sentimiento de nostalgia propio de todo inmigrante le brindó cierto aire de rezongo entristecido que con los años habría de ser una de sus características más notorias.

Los eruditos recuerdan que en los lejanos orígenes del tango, durante la revolución de 1874, las tropas mitristas del general Arredondo entraron en la ciudad de San Luis cantando un precario tanguito pionero: “El keko” (arcaico sinónimo de burdel) cuya letrilla no ocultaba su origen prostibulario, y que —según señala Blas Matamoro— era un tema que se tocaba en los bailes que las “chinas cuarteleras” (prostitutas que trabajan en las cercanías de los ejércitos) daban el día de la paga a los soldados.

Esa leyenda del origen del tango, sólo un rastro, apenas un recuerdo de recuerdos acaso equivocados, nos da una fecha tentativa de la época

de su nacimiento, o al menos de su más lejana prehistoria, y nos indica, de paso, que en ese momento se encontraba en formación el nuevo país, cuyo perfil social en el siglo siguiente estaría determinado por la oleada inmigratoria.

Se ha dicho que el carácter del gaucho argentino se forjó en la soledad de la pampa, en esas enormes llanuras unánimes. A ese paisaje y ese aislamiento geográfico, que habría contribuido al carácter solitario e introvertido del hombre de campo, la inmigración le agregó otra forma de la soledad, la del hombre que después de cruzar el Atlántico se encontraba en una ciudad donde las posibilidades de encontrar pareja eran sumamente escasas. El Censo de 1887 señala que sólo en Buenos Aires había más de 50.000 varones jóvenes sin pareja; esa proporción se incrementó en los años sucesivos, lo que convirtió a la capital argentina en el más promisorio mercado para la prostitución y el proxenestismo. En esas circunstancias, en ese ambiente y ante esas necesidades, nació el tango, como un producto de la soledad. Surge de estos hombres para quienes la visita al prostíbulo era una necesidad fisiológica, y sobre todo social, porque carecían de amistades, en tanto eran recién llegados; a veces, ni siquiera podían darse a entender en castellano, y apenas comprendían lo que se les decía. Quizá por ello, con los años el tango va a convertirse en la voz de los que no tenían voz: en principio, sólo de los marginales de la más diversa especie, más adelante de los inmigrantes, y luego de sus hijos. Esos hombres que se arrimaron al tango para bailarlo, como una manera de acercarse a una mujer, aunque fuera paga y con tiempo limitado, utilizaron la música como una forma de integración al nuevo terruño.

Al respecto se produjo un hecho que no parece casual. De los dos grupos inmigratorios masivos, el español y el italiano, éste último fue el que sufrió las mayores burlas de los nativos debido a sus problemas lingüísticos, según se encargaron de reflejar los autores costumbristas de la época; este dato aparece inclusive en el *Martín Fierro* y en las obras de Eduardo Gutiérrez, como *Juan Moreira*, por ejemplo. Un poeta prototípico de la poesía de los barrios, como Evaristo Carriego, resulta un buen exponente de la actitud de rechazo de los viejos criollos respecto de la colectividad peninsular: "A los italianos no me conformo con odiarlos, además los calumnio", solía decir, según relató su biógrafo, Jorge Luis Borges. También en el teatro, el sainete recogió de modo canó-

nico las burlas al lenguaje *cocoliche*, como se denominaba a la mezcla idiomática que según los autores hablaba la mayoría de los inmigrantes italianos.

Quizá por ello, como un intento de integración al nuevo medio por parte de los inmigrantes, o de mimetización en el caso de sus hijos, muchos se acercaron al tango; a punto tal que casi todos los integrantes de la llamada Guardia Vieja fueron italianos o hijos de italianos: ya que no podían integrarse a través de la lengua, lo hacían a través de la música. Y esto parece muy claro en el caso de algunos músicos como el napolitano Santo Discépolo (padre de Enrique Santos y de Armando, el dramaturgo) que llegó a Buenos Aires en 1872, se desempeñó como director de las bandas policial y de bomberos y escribió tangos como “No empujés”, “Caramba” y “Payaso” y fue retratado en *Stéfano*, la famosísima obra de su hijo Armando, un hito en la dramaturgia argentina.

Como dato ilustrativo se puede recordar que fueron hijos de italianos varios nombres mayores de la historia del tango: Vicente Greco; Pascual Contursi; Alfredo Bevilacqua; Ernesto Ponzio; Augusto P. Berto; Roberto Firpo; Alberico Spátola; Juan Maglio; Samuel Castriota; Arturo de Bassi; Francisco Lomuto; Francisco Canaro; Sebastián Piana y los hermanos Francisco y Julio De Caro; más cerca en el tiempo, Astor Piazzolla. Y nacieron directamente en la Península, entre otros, Modesto Papávero (creador de “Leguisamo solo”); los cantores Alberto Marino (nacido en Verona) y Alberto Morán (en Streve) y el poeta Julián Centeya, autor de tangos como “La vi llegar” y “Claudinet”, oriundo de Parma.

También respecto a sus versos las letras de algunos temas de los primeros tiempos, anteriores a la aparición del tango canción, se comportan como un reflejo de la realidad; así algunos textos de Angel Villoldo, el autor de “El choclo” y “El porteño”, intentaron mostrar algunos aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, el tango “Cuidado con los cincuenta” se refiere a la actualización en 1906 de un edicto policial por el cual se reprimió con una multa de cincuenta pesos a quienes en la calle se atreviesen a piroppear a una mujer. La letra narraba:

“Una ordenanza sobre la moral/ decretó la dirección policial/ y por la que un hombre se debe abstener/ de decir palabras dulces a una mujer./ Cuando a una hermosa veamos venir/ ni un piropo podremos decir/ y no habrá que

mirarla y callar/ si apreciamos la libertad./ Yo cuando vea cualquier mujer/  
una guiñada tan solo le haré/ y con cuidado, que si se da cuenta,/ ¡ay! de los  
cincuenta no me salvaré ...”

En la misma línea testimonial se encuentra una larga letrilla, de escasos valores poéticos, titulada “Matufías, o el arte de vivir”, escrita en 1906, que puede considerarse como precursora de “Cambalache” de Discépolo y de “Al mundo le falta un tornillo”, de Enrique Cadícamo, y que en tono de crítica humorística anota:

“En el siglo en que vivimos/ de lo más original/ el progreso nos ha dado/  
una vida artificial./ Muchos caminan a máquina/ porque es viejo andar a  
pie/ hay extractos de alimentos/ ... y hay quien pasa sin comer .../ La  
chanchuya y la matufia/ hoy forman la sociedad/ y nuestra vida moderna/  
es una calamidad./ De unas drogas hacen vino/ y de porotos, café/ de maní  
es el chocolate/ y de yerba se hace el té./ Las medicinas, veneno/ que quitan  
fuerza y salud/ los licores, vomitivos/ que llevan al ataúd (...) Los curas las  
bendiciones/ las venden, y hasta el misal/ y sin que nunca proteste/ la gran  
corte celestial./ Siempre suceden desfalcos/ en muchas reparticiones/ pero  
nunca a los rateros/ los meten en las prisiones./ Hoy la matufia está en boga/  
y siempre crecerá más/ mientras el pobre trabaja/ y no hace más que pagar.”

En tanto, el país continuaba su camino tratando de abandonar las pautas decimonónicas para ingresar en la modernidad. En octubre de 1916 se produjo un hecho fundamental en la historia política argentina: el día doce, Hipólito Yrigoyen, conductor del partido radical, fuerza que aglutinaba mayoritariamente a los hijos de la inmigración, accedió a la presidencia de la República en las primeras elecciones producidas en el país bajo el régimen de la ley de voto universal, secreto y obligatorio.

Coincidentemente, poco más de dos meses después, en la primera semana de enero de 1917, Carlos Gardel canta en un festival teatral el tango “Mi noche triste”, un viejo tema de Samuel Castriota llamado “Lita” al que Pascual Contursi había adosado palabras y cambiado el título, en lo que se considera el punto de partida del tango-canción.

La coincidencia cronológica no parece casual: Hipólito Yrigoyen trae al poder —o al menos, a algunas parcelas del poder— a la nueva clase constituida por los hijos de la inmigración que hasta entonces se habían mantenido ajenos a la vida política, tanto que ni siquiera podían ejercer el voto, ya que los comicios se dirimían en actos electorales caracteri-

zados por el fraude más escandaloso; simultáneamente, Carlos Gardel abre la puerta al tango cantado, que va a dar voz a quienes hasta ese momento carecían de expresión política. Y así, a través de esas letras, más allá de sus exageraciones y muchas veces sus fealdades, el tango va a transmitir de manera pública las ilusiones, prejuicios, temores, la ética y la moralina de sectores sociales hasta entonces silenciados por una estructura política caracterizada por la sucesión de gobiernos oligárquicos.

Al aparecer el tango con letra, en muy poco tiempo arrasa en el gusto popular: actores teatrales se convierten en cantores y aquellos que —como Gardel— se dedicaban a las canciones camperas, en adelante deben nutrir sus repertorios casi exclusivamente con esta creación popular, a la que el poeta Leopoldo Lugones había llamado con desprecio “reptil de lupanar”. La temática del abandono dominó casi con exclusividad los primeros tiempos del tango canción, acaso por imitación de ese primer éxito de Contursi, pero muy pronto, en el relato narrado durante los tres minutos de un tango aparecieron otros problemas. De este modo, no sólo aparecía en las letras de los tangos el abandono, sino que también resultaron frecuentes las descripciones del ambiente nocturno, en cuyos textos es posible advertir los temores que producía el cabaret como foco de vicio y perdición femenina; un hipnótico imán para deslumbrar a las muchachas incautas, encandiladas por “las luces malas del centro”.

El cabaret y la prostitución eran realidades sociales de la década del veinte; por ello, no puede llamar la atención que en los tangos aparezcan consejeros, como aquel que propone:

“No salgas de tu barrio/ sé buena muchachita./ Casate con hombre que sea como vos”,

o el que recomienda:

“Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,/ que tu belleza un día se esfumará,/ y que como las flores que se marchitan/ tus locas ilusiones se morirán ...”,

o el retrato de una joven prostituta, que según parece existió en la realidad y se llamó María Esther Dalto, una muchacha que al morir tenía solo quince años:

“Cuando sales a la madrugada,/ Milonguita, de aquel cabaret,/ toda tu alma temblando de frío,/ dices: ¡Ay si pudiera querer! ...”,

anota la letra de Samuel Linning. Es casi el mismo personaje que Pascual Contursi describe en

“Flor de fango: Justo a los catorce abril/ te entregaste a la farra,/ las delicias de un gotán./ Te gustaban las alhajas,/ los vestidos a la moda/ y las farras del champán.”

El éxito de “Mi noche triste” fue de tal magnitud que los autores teatrales se vieron obligados a forzar el estreno de un tango, en cada nueva pieza; de ahí que hoy algunas letras, descontextualizadas (y a la distancia) por momentos parezcan incursionar en el absurdo. Los autores teatrales tampoco dejaron pasar el auge cabaretero (el tango había desplazado su principal sitio de ejecución desde el prostíbulo del siglo anterior al cabaret) y estrenaron numerosas piezas en las que desde el título se manifestaba dicha problemática. Señala Domingo Casadevall que fueron José González Castillo y Alberto Weisbach “quienes al insertar en la aplaudida pieza *Los dientes del perro* (1918) ‘un cabaret’ en pleno funcionamiento, con actuación de la orquesta típica de Juan Maglio (Pacho), se convirtieron en propagandistas de tales establecimientos de holgorio en la realidad y en la ficción teatral. Las llamadas obras de cabaret fueron acogidas con fervor por el público porteño. Las familias satisfacían una picante curiosidad ‘asistiendo’ a esta clase de sitios prohibidos, con audición de tangos y esmerada actuación de mujeres fatales, viciosas, impúdicas, milongueritas y patoteros ...”.

Otra especie de cabaretera que señala el tango es el de la francesa que por amor deja su patria para seguir al hombre que con engaños la lleva a la Argentina, donde constituye uno de los productos mejor pagos en el floreciente mercado de la trata de blancas, debido a que por entonces se consideraba de buen tono tener una amante francesa. El dicho –convertido luego en lugar común–: “me salió más caro que una francesa” también parece señalar una realidad de la época. Tangos notorios protagonizados por prostitutas francesas son, entre otros: “Griseta” de Delfino y González Castillo; “Madame Ivonne”, de Enrique Cadícamo y “Francesita” de Vaccarezza y Delfino.

Pero el tango no sólo se ocupó de la temática de la marginalidad o de la prostitución, también supo traducir la realidad política, y así, como reflejo directo de la revolución rusa de 1917, aparecieron tangos como “El maximalista” de Cipolla, o “Ivanoff”, de Solari Parravicini, cuya

partitura estaba dedicada “a los nobles que fugados de las iras de un pueblo levantado, ruedan por el mundo”. En tanto testimonio irónico, merece citarse como ejemplo el tango de Mario Battistella, Manuel Romero y Enrique Delfino: “Se viene la maroma”, que explotaba los temores que producía el levantamiento soviético en la Argentina:

“Cachorro de bacán, andá achicando el tren/ los ricos hoy están/ al borde del sartén./ Y el vento del cobán/ el auto y la mansión,/ bien pronto rajarán/ por un escotillón./ Parece que está lista y ha rumbiao/ la bronca comunista pa este lao./ Tendrás que laburar para morfar,/ lo que te van a gozar,/ pedazo de haragán,/ bacán sin profesión:/ bien pronto te verán/ chivudo y sin colchón./ Ya está, llegó, no hay más que hablar,/ se viene la maroma sovietista./ Los orres ya están hartos de morfar salame y pan/ y hoy quieren morfar ostras con sauternes y champán./ Aquí ni Dios se va a plantar/ el día del reparto a la romana / y hasta tendrás que entregar a tu hermana/ para la comunidad.”

En los primeros días de enero de 1919, una huelga en la fábrica metalúrgica Vasena, situada en un barrio de Buenos Aires, encendió la mecha de la violencia latente; como resultado se produjo un tiroteo entre obreros y policías, con un saldo de varios huelguistas muertos. El día del entierro de estos, la policía disparó sobre la columna fúnebre, provocando una matanza que desencadenó una huelga general, en lo que la historia argentina conoce como *La Semana Trágica*. Un tango reflejó el estado de ánimo de muchos trabajadores indignados por la situación. Su autor prefirió mantenerse en el anonimato, quizá por temor a las represalias. Entre otras cosas, los versos anotaban:

“Señor Vasena, oh gran señor/ que chupa la sangre/ al trabajador./ La hora ha sonado/ sin compasión/ y habrá que humillarlo/ al bravo león.”

Es que, en tanto imagen de la realidad, el tango no podía separarse de los acontecimientos políticos; así se multiplicaron los temas que hacían referencia a los caudillos políticos, como por ejemplo “El Socialista Argentino”, en cuya partitura podía verse un retrato de Alfredo Palacios, el primer diputado de esa ideología en América, con su enhiesto bigote; tampoco faltaron tangos conservadores, como el destinado al caudillo de la ciudad de Avellaneda, Alberto Barceló, titulado “Don Alberto”; los radicales —en cambio— preferían: “Don Horacio”, dedicado al diputado y posterior canciller yrigoyenista Horacio Oyhanarte. Tam-

bién, quizá por confusión en el título, se apropiaron del viejo tango “Unión Cívica”, que en realidad había sido dedicado al caudillo Manuel J. Aparicio, dirigente de la Unión Cívica Nacionalista. Pero quizá el tema más notorio fue el compuesto por Enrique P. Maroni (autor de una de las letras de “La Cumparsita”) titulado “Hipólito Yrigoyen” (a quien se le habían consagrado decenas de títulos hoy olvidados) y que fue utilizado como apoyo de la campaña proselitista de 1928 para la reelección del líder del radicalismo como Presidente de la República. La letra afirmaba:

“Yrigoyen, presidente,/ la Argentina te reclama,/ la voz del pueblo te llama/  
y no te debés negar;/ él necesita tu amparo/ criollo mojón de quebracho/  
plantado siempre a lo macho/ en el campo radical./ Desde el suburbio al  
asfalto/ mil voces claman y lloran,/ todas las almas te adoran/ y quieren  
verte feliz./ Viejo sencillo y valiente,/ para los pobres guarida,/ me juego  
entero la vida,/ serás gloria del País. [...] Mañana cuando en las urnas/  
suenen las dianas triunfales/ y los votos radicales/ las demás listas arrollen/  
bien al tope las banderas/ y en alto los estandartes,/ gritarán en todas partes:/  
¡Viva Hipólito Yrigoyen!”

El caudillo arrasó en los comicios y fue reelegido para el período 1928-1934, pero su gobierno fue breve. Los elementos conservadores desalojados del poder en 1916 desde un primer momento se negaron a aceptar la situación. Las clases altas mostraron una actitud intemperante que les impedía digerir la cohabitación con los nuevos sectores medios, que hacían su irrupción en la escena política y, amparados en importantes sectores del Ejército, habían comenzado a conspirar ya desde 1922 para impedir un posible retorno de Yrigoyen a la presidencia. Primero la crisis de la libra esterlina y luego los coletazos del crack del sistema capitalista en octubre de 1929 apresuraron la salida a la calle de un movimiento cívico militar, que el seis de septiembre de 1930 derrocó al anciano presidente, inaugurando un período de golpes militares que perduraría hasta la última dictadura clausurada en diciembre de 1983. El general José Félix Uriburu, al frente sólo de los cadetes del Colegio Militar, entró en la Casa de Gobierno y ocupó la Presidencia de la República en nombre de las Fuerzas Armadas.

Los tangos de circunstancias provocados por el golpe militar fueron varios: entre ellos hubo uno titulado con el apellido del nuevo gobernante, firmado por Antonio Pérez y Raúl Saraceno; pero el más perdurable por la magnitud de su intérprete (y el primero en ser estrenado) resultó



“¡Viva la Patria!”, que Carlos Gardel se apresuró a grabar el 23 de septiembre, a escasos días del cuartelazo. El tango tiene música de Anselmo Aieta y versos de Francisco García Jiménez. La obsecuente letra poseía todos los elementos ideológicos de la literatura periodística de esos días:

“La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión/ y fue el triunfal amanecer de la Revolución./ Y como ayer el inmortal 1910,/ salió a la calle el pueblo radiante de altivez./ No era un extraño el opresor cual el de un siglo atrás,/ pero era el mismo el pabellón que quiso arrebatar./ Y al resguardar la libertad del trágico malón,/ la voz eterna y pura por las calles resonó:/ ¡Viva la Patria! y la gloria de ser libres./ ¡Viva la Patria! que quisieron mancillar./ ¡Orgullosos de ser argentinos/ al trazar nuestros nuevos destinos!/ ¡Viva la patria! de rodillas en su altar./ Y la legión que construyó la nacionalidad/ nos alentó, nos dirigió desde la eternidad./ Entrelazados vió avanzar la capital del Sur/ soldados y tribunos, linaje y multitud./ Amanecer primaveral de la Revolución,/ de tu vergel cada mujer fue una fragante flor,/ y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil/ haciendo más glorioso nuestro grito varonil.”

En un primer momento, el nuevo gobierno, de corte reaccionario y fascista, pretendió reeditar en la Argentina la estructura política de la Italia mussoliniana, pero al poco tiempo los sectores conservadores consiguieron desalojar a los elementos corporativistas para volver a instalarse de manera exclusiva en el poder que habían perdido a manos de Yrigoyen en 1916. Lo cierto es que a partir del treinta hubo fusilamientos, dirigentes políticos confinados y exiliados; se instauró la tortura sistemática, se volvió al fraude electoral, que ahora habría de ser denominado por sus responsables “fraude patriótico” y se estableció una estructura económica absolutamente dependiente del capital británico; mientras la crisis hacía estragos entre los sectores más desprotegidos de la población, las huelgas —lo mismo que las organizaciones obreras— fueron severamente reprimidas y quedaron al margen de la ley. Fueron los tiempos que un periodista político, José Luis Torres, bautizaría con la perdurable definición de la *Década infame*.

Como era de esperar, el tango también reflejó esta situación en varios temas, entre los que merecen destacarse por su carácter paradigmático: “Al pie de la Santa Cruz”, de Enrique Delfino, con versos de Mario Battistella; “Pan”, de Celedonio Flores; y el famosísimo “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo. A los que podrían agregarse “¿Qué sapa, señor?”, del mismo Discépolo, “Al mundo le falta un tornillo”, de Enri-

que Cadícamo, y la ranchera “¿Dónde hay un mango?”, de Francisco Canaro e Ivo Pelay.

En “Al pie de la Santa Cruz”, el texto describe el resultado de un paro laboral:

“Declaran la huelga,/ hay hambre en las casas:/ ès mucho el trabajo y poco el jornal./ Y en ese entrevero de lucha sangrienta/ se venga de un hombre la ley patronal.”

La esposa espera inútilmente un indulto, y debe presenciar, en el puerto de Buenos Aires, cómo el trabajador es conducido al barco que lo trasladará al penal de Ushuaia, en Tierra del Fuego, la ciudad más austral del mundo, donde los condenados eran maltratados, sufrían todo tipo de torturas, solían enfermar de tuberculosis y de donde pocos regresaban.

En “La muchachada del centro”, Francisco Canaro e Ivo Pelay pretendieron demostrar que la crisis económica no hacía distingos y que hasta los *niños bien* habían sufrido el cimbronazo.

“¡Que decís/ qué decís y qué contás,/ chico bien,/ que te veo tan fané!/ Vos también has quedao,/ con la crisis desplumao/ Qué decís/ Te ha cachao el temporal a vos también/ y estás seco y sin pasaje en el andén .../ Y si sigue así la serie/ te estoy viendo a la intemperie/ y alumbrao a querosén [...] has empeñado la voiturette/ y en colectivo la viajás/ ya no vas al cabaret/ y con café te conformás [...] ya no tenés donde hacer pie/ porque la crisis te la dio .../ Con esa crisis yo soné/ y vos/ igual que yo.”

Y Enrique Cadícamo ironizaba:

“Todo el mundo está en la estufa,/ triste, amargao, sin garufa,/ neurasténico y cortao .../ Se acabaron los robustos.../ si hasta yo que daba gusto/ ¡cuatro kilos he bajao!.”

Como consecuencia de la crisis, se formó en el puerto de Buenos Aires una villa de emergencia, de construcciones de latas, cartones y maderas viejas: la primera de las *villas miseria* argentinas, adonde fueron a parar aquellos que la crisis transformó en desocupados y marginales. El tango *Puerto Nuevo*, de Carlos Pesce, confiesa:

“Puerto Nuevo/ que en una noche de invierno, solitario y harapiento/ me viste llegar,”

mientras una composición de Luis César Amadori relataba:

“Lejos de la febril ciudad/ vive un jirón de la doliente humanidad./ Indiferente al dolor/ y sin ocupación/ sin esperanza/ amor ni fe/ no hay nada que perder.”

Poco tiempo antes, Juan Carlos Marambio Catán, en “Acquaforte”, descripción impresionista del mundo del cabaret, había retratado a

“un viejo verde que gasta su dinero/ emborrachando a Lulú con su champagne./ hoy le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidió un pedazo más de pan.”

Y también por culpa de un mendrugo, un hombre va a la cárcel en el tango “Pan”, de Celedonio Flores, que relata un hecho de la crónica policial de la época: un desocupado sufrió una condena por haber robado un pan.

Tono descriptivo que también se halla en “¡Dios te salve, m’hijo!” de Luis Acosta García, con música de Agustín Magaldi y Pedro Noda, que transcribe un enfrentamiento en una zona rural en tiempos del fraude:

“El pueblito estaba lleno de personas forasteras,/ los caudillos desplegaban lo más rudo de su acción/ arengando a los paisanos a ganar las elecciones/ por la plata, por la tuemba, por el voto o el facón./ Y al instante en que cruzaban desfilando los contrarios/ un paisano gritó ¡viva! y al caudillo mencionó .../ y los otros respondieron sepultando sus puñales/ en el cuerpo valeroso del paisano que gritó.”

En 1935, durante un debate en el Senado de la Nación, en momentos en que el dirigente opositor Lisandro de la Torre fustigaba al gobierno por su actitud de dependencia frente a los frigoríficos de capital británico, fue asesinado el senador Enzo Bordabehere, por un matón a sueldo con una bala que en realidad estaba destinada al orador; por esos mismos días, un grupo de jóvenes radicales, fieles a la memoria de Hipólito Yriгойen, muerto dos años antes, fundaron FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) pequeño grupo principista que sostuvo una firme actitud opositora al gobierno y al imperialismo británico. Aseguraban que su decisión se debía a que la Argentina se comportaba, en realidad, como una colonia inglesa, y pretendían que una renovada Unión Cívica Radical transformara la situación.

Por otro lado, varios militantes gremiales habían sido torturados en la Sección Especial de la Policía. Por todo esto, no parece casual que contemporáneamente, en una revista del teatro Maipo, Sofía Bozán estrenase el tango de Enrique Santos Discépolo “Cambalache”: “¡Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor!/ ¡Ignorante, sabio, chorro,/ generoso o estafador!”, que —como se sabe— concluye diciendo:

“Es lo mismo el que labura/ noche y día como un buey,/ que el que vive de los otros,/ que el que mata, que el que cura,/ o está fuera de la ley.”

Algún tiempo después, y casi concomitantemente con la aparición del movimiento peronista que tiene su prehistoria a partir del golpe militar del 4 de junio de 1943 y surge a la superficie el 17 de octubre de 1945, con el primer acto proletario masivo en la Plaza de Mayo, aparece en el mundo del tango un personaje que si bien no tenía las características de un militante político, y ni siquiera era simpatizante de Juan Domingo Perón, encarna todas las características propias de su línea política: el cantor Alberto Castillo.

Castillo asumió un rol paradigmático. En lugar de pretender reflejar su realidad y mostrarse como un universitario que cantaba (era médico), y consecuentemente, en el mejor de los casos, atildar su vestuario de acuerdo con los cánones burgueses, eligió el camino del desclasamiento. Se disfrazó. Vistió trajes azules de telas brillantes, con anchísimas solapas cruzadas que llegaban casi hasta los hombros, el nudo de la corbata cuadrado y ancho, en contraposición a las pautas de la clase media que lo aconsejaban ajustado y angosto. El saco desbocado hacia atrás, y un pañuelo sobresaliendo exageradamente del bolsillo. El pantalón de cintura altísima y anchas botamangas completaba el atuendo, que era más un desafío que una vestimenta. Castillo asumía el papel de prototipo de los sectores hasta entonces marginales que habían producido el 17 de octubre. Y aunque en realidad nadie se vestía como él, al llevar su vestuario al grotesco, a la caricatura, transformaba el desparpajo en agresión. Y esta tendencia se advierte en un simple repaso de sus letras. Castillo se burla de la burguesía y de las medidas pautas de los sectores medios. El proletariado y los marginales ya no necesitaban imitar a otra clase ni disimular su origen. Por el contrario, se mostraban orgullosos de ser ellos mismos, pese a las pullas de la clase media. Frente a la figura

modélica del caballero elegante de la década del veinte, del bacán, del niño bien de años anteriores, Castillo opta por la burla:

“¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas,/ qué saben lo que es tango, qué saben de compás./ Aquí está la elegancia, qué pinta, qué silueta/ qué porte, qué arrogancia, qué clase pa'bailar.”

El arraigo popular de Alberto Castillo comenzó a languidecer hacia mediados de la década del cincuenta, en coincidencia con la caída del régimen peronista. Acaso su éxito se cortó de manera abrupta, igual que el modelo político del cual era reflejo. Trunco el desarrollo del modelo social que los había engendrado, también quedaban truncos sus productos, y Alberto Castillo había sido –acaso sin proponérselo– uno de los más típicos.

Por otra parte el tango –desde los años cuarenta– se había afirmado casi exclusivamente sobre la temática de la nostalgia o del amor. De los grandes poetas que surgieron o se afirmaron en este período, quien recurre más a reflejar la nueva realidad urbana es Homero Expósito, en temas como “Tristezas de la calle Corrientes”, “Farol” o “Sexto piso”, donde se advierte una ciudad en pleno crecimiento y transformación, en textos salpicados de sorprendentes metáforas vanguardistas.

Desde principios de los cincuenta, el tango entró en un cono de sombra del que no emergería (salvo casos puntuales) hasta su renacimiento de los años noventa, un renacer que se advierte en el auge de la danza y el culto de los viejos temas, pero no en nuevas creaciones poéticas que reflejen la nueva situación del país, salvo algunas creaciones debidas a las plumas de Eladia Blázquez, o de Héctor Negro, que intentaron retratar el contexto social.

El tango es, sin duda, en todo el mundo, la mayor seña de identidad de lo argentino; sin embargo, su evolución –a partir de los años sesenta– casi se ha limitado a los aspectos musicales, terreno donde brilla el nombre de Astor Piazzolla. Con respecto a sus versos, salvo unos pocos nombres –Horacio Ferrer, o los nombrados Eladia Blázquez y Héctor Negro–, con el tango ocurre lo mismo que con la ópera y sus fanáticos: a estos no les importa la edad que tengan sus temas clásicos, ni que se reiteren en forma permanente; esa repetición no molesta a sus muchos seguidores, que inclusive prefieren las viejas composiciones a otras nuevas; a los tangueros no les importa que las letras de los tangos reflejen

un mundo arcaico y anacrónico, quizá porque los domina cierta nostalgia por un pasado generalmente ajeno y siempre lejano, nostalgia que también constituye uno de los caracteres típicos del ser argentino, cuyo análisis ha merecido una copiosa bibliografía y que obviamente excede el marco de este estudio.